separata 3

paulo martins oliveira

versão digital

Separata 3

Paulo Martins Oliveira

Akenvis ~ Akenpapers

Separata 3
© Paulo Martins Oliveira
Setembro de 2013
ISBN: 978-1492720980
Print on demand

ESTUDOS DE ARTE EUROPEIA

[textos: 2012-2013]

O nacionalista e racional Jheronimus Bosch
7

A Última Ceia de Leonardo e as três camadas
29

O engenho de Matthias Grünewald
45

Porquê "Jheronimus" Bosch?
57

O falso paraíso de Tiziano
63

O conceito dinâmico de Caravaggio
77

A Bênção de Rafael
87

O nacionalista e racional Jheronimus Bosch

§

Jheronimus Bosch (c.1450-1516) foi de facto uma das mais criativas mentes de todos os tempos.

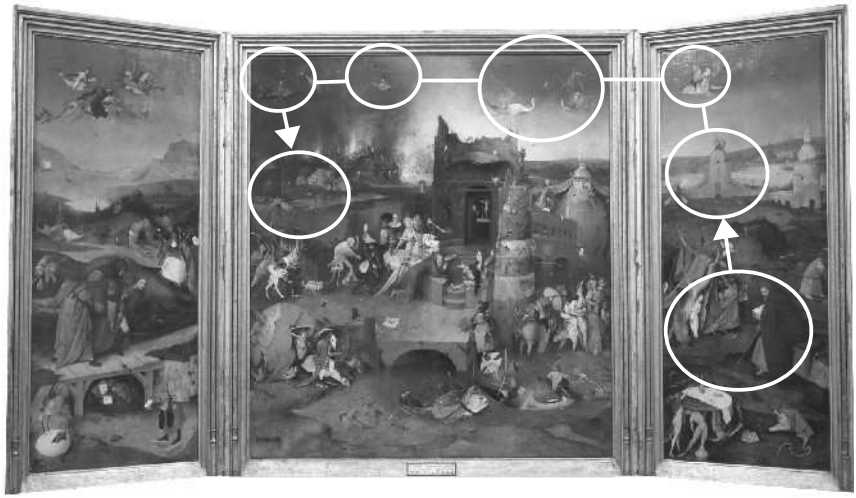
Levando ao limite um conceito dinâmico explorado no século XV por mestres flamengos e italianos (aproveitando o potencial da pintura a óleo), Bosch criou e continuamente reinventou imagens ambíguas que combinam diversos assuntos, destacando-se a consciência nacional neerlandesa como um assunto da maior importância.

O artista testemunhou os desenvolvimentos políticos no independente Ducado de Borgonha, do qual a sua nativa Borgonha Neerlandesa se tornara a verdadeira cabeça do estado, constituindo o protótipo dos modernos Países Baixos (e mesmo do Benelux).

Então, após um controverso casamento (1477), os prósperos territórios neerlandeses e flamengos entraram na órbita do grande Sacro Império, governado pelos Habsburgos, o que levou a revoltas, severamente reprimidas pelos exércitos imperiais.

Contudo, ao mesmo tempo, Bosch recebeu encomendas bem pagas dos novos governantes, pelas quais ele constantemente se punia nas próprias pinturas, enquanto codificava severas críticas sobre este novo contexto político e social (envolvendo igualmente a Santa Sé e França, em conivência com o Império).

O tríptico intitulado *As Tentações de Santo Antão* é um bom exemplo das mensagens e do método artístico de Bosch. Este trabalho combina rigorosamente um grande número de sequências, e este artigo reporta uma delas, que começa no volante direito, evoluindo para a esquerda (o lado "sinistro").



Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão

A perda de uma nação

1) A sequência começa por apresentar Santo Antão sendo seduzido por uma rainha demoníaca, a qual o conduzirá a Alexandria.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

2) A cidade de Alexandria é reconhecível pelo seu famoso farol. Contudo, apresenta soldados guardando as muralhas, como se cidade estivesse a ser sitiada.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

3) De facto, na sua segunda camada de significado, a mesma imagem representa a cidade europeia de Neuss, cercada em 1475 pelo exército borgonhês-neerlandês, liderado por Carlos o Temerário.

Esta iniciativa constituiu um episódio decisivo, que levará à perda de independência do Ducado de Borgonha.

4) O "farol" representa um pedido de ajuda por parte de Neuss, e o exército imperial comandado por Frederico III Habsburgo virá em auxílio da cidade resistente.

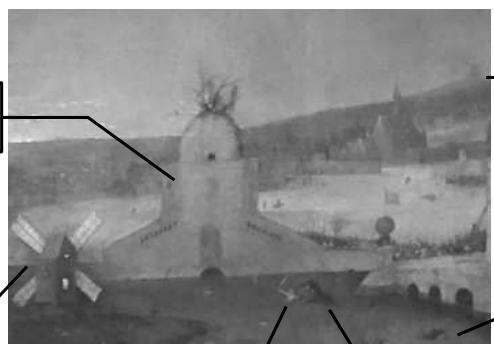
Desta maneira, os sitiadores borgonheses ficaram cercados pelas tropas do sacro imperador. Isto é representado por uma ilustração publicada por Conrad Pfttisheim.

A cidade de Neuss
Os sitiadores borgonheses, identificáveis pelas suas cruzes em aspa
Os sitiadores borgonheses, identificáveis pelas suas cruzes em aspa
O exército imperial, cercando os sitiadores borgonheses

Conrad Pfettisheim
O cerco de Neuss

5) No tríptico das *Tentações de Santo Antão*, Bosch dissimulou alegoricamente o mesmo episódio.

Carlos o Temerário é representado por um soldado branco, surpreendido por um dragão negro (imperador Frederico III Habsburgo).


A cidade de Neuss
Os sitiadores borgonheses, identificáveis pelas suas cruzes em aspa
O exército imperial, cercando os sitiadores borgonheses
Imperador Frederico III
Os sitiadores borgonheses, identificáveis pelas suas cruzes em aspa
Carlos o Temerário

6) Vendo-se encurralado e sem alternativa, Carlos o Temerário foi obrigado a aceitar um futuro casamento entre a sua única filha (Maria de Borgonha) e o herdeiro imperial (Maximiliano Habsburgo).

7) Este casamento poderia terminar com a independência do Ducado de Borgonha, e de facto Carlos o Temerário iria morrer em breve, caindo noutra batalha sem ter tido um herdeiro masculino. Portanto, esse casamento (1477) selou o destino do Estado, que era governado a partir da Borgonha Neerlandesa.

8) Isto é codificado por um casal num peixe do pecado, voando para a esquerda.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

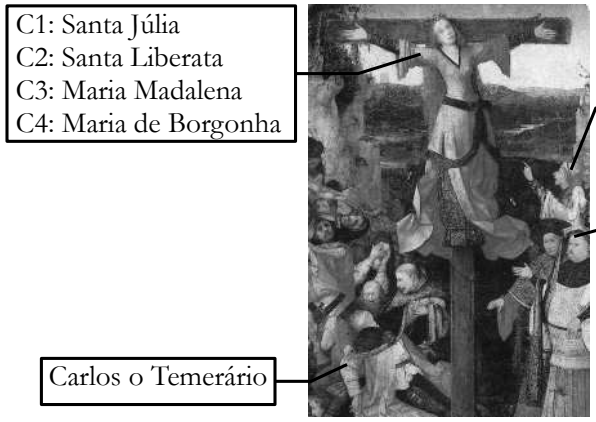
9) Esse casamento entre Maria de Borgonha e Maximiliano Habsburgo foi frequentemente considerado como um rapto e um saque.

Jheronimus Bosch
O Julgamento Final (det.)
[frag. de Munique]

Albrecht Dürer
Retrato de Maximiliano Habsburgo

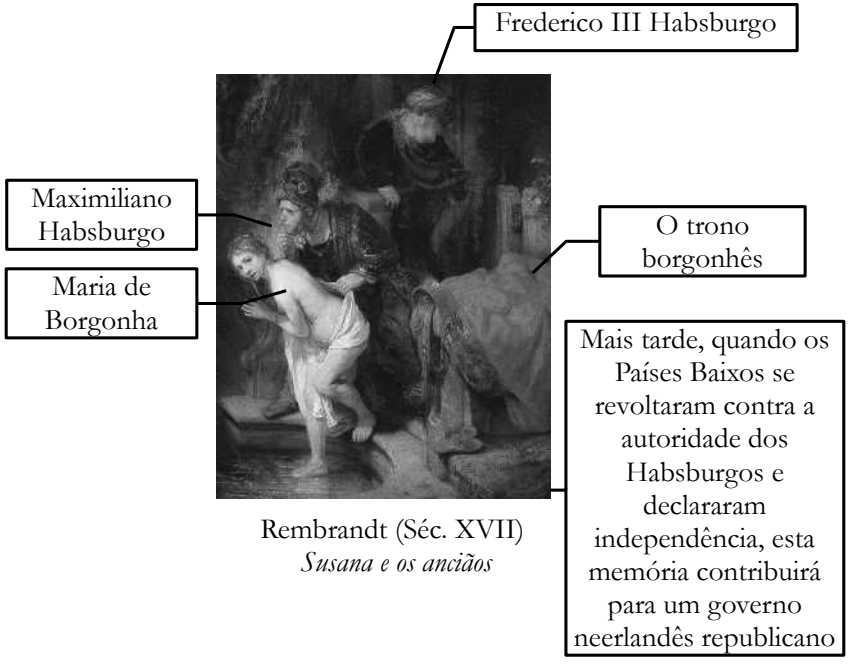
10) Exemplos de outras variantes, por Jheronimus Bosch.

Jheronimus Bosch
A Adoração dos Magos (det.)



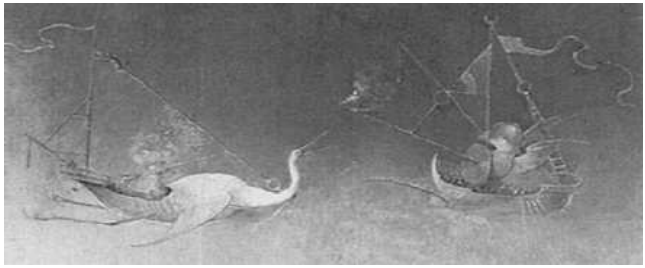
Jheronimus Bosch
Tríptico de Santa Júlia / Liberata

11) A trágica figura de Maria de Borgonha foi também comparada à bíblica Susana, surpreendida no banho por dois "anciãos" malévolos, agora simbolizando Frederico III e o seu filho Maximiliano Habsburgo.


Frederico III Habsburgo
Maximiliano Habsburgo
Maria de Borgonha
O trono borgonhês
Mais tarde, quando os Países Baixos se revoltaram contra a autoridade dos Habsburgos e declararam independência, esta memória contribuirá para um governo neerlandês republicano

Rembrandt (Séc. XVII)
Susana e os anciãos

12) Após o casamento, Maximiliano começou a impor o seu poder sobre os novos territórios, especialmente a próspera Borgonha Neerlandesa, o que levou a revoltas. Isto é representado por um corajoso colhereiro (a ave nacional dos Países Baixos) enfrentando um navio de guerra couraçado.



Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

13) O navio couraçado simboliza Maximiliano, porque ele era um conhecido entusiasta de justas e de armaduras. Aliás, o referido recontro entre o colhereiro e o navio de guerra representa uma desequilibrada "justa".

Die Deutschen Kaiser
O excêntrico imperador Maximiliano Habsburgo, entre
o seu predecessor Frederico III, e o sucessor Carlos V

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)
Representação sarcástica de
Maximiliano, como aliado da Santa Sé

Pieter Bruegel
A queda dos anjos rebeldes (det.)
A dolorosa memória
de Maximiliano

14) Maximiliano irá conservar o seu poder, especialmente após a morte prematura de Maria de Borgonha (1482), deixando dois filhos do controverso casamento (Filipe o Belo e Margarida de Áustria). Isto é simbolizado por uma criatura (Maximiliano) num ovo (a sua descendência), essencial para a autoridade dos Habsburgos.

Típica e intencionalmente ambíguo, o "ovo" é também uma moeda, pela qual Bosch denuncia a crescente corrupção promovida pelos imperiais com objectivos políticos.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

15) Ao tempo era comum a circulação de antigos símbolos e imagens do Egipto e do Médio Oriente, geralmente associados ao paganismo e anti-Cristianismo. Aquela imagem em particular parece ser uma adaptação de um bem conhecido símbolo persa.

Ahura Mazda
Símbolo persa

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)
Outro exemplo: o disco solar egípcio (Isis), criticado na *Bíblia* (representando também o carvalho Bifurcado do papa Júlio II)

16) Maximiliano e os seus demónios juntam-se àqueles que previamente torturaram Santo Antão nos céus (primeiro painel do tríptico). Juntos eles incendeiam uma cidade resistente, poupando uma submissa aldeia contígua.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

17) Após a "pacificação" dos ricos territórios neerlandeses e flamengos, o exército Habsburgo regressa ao Sacro Império, o qual é sarcasticamente representado por uma cruz sagrada numa terra deserta, no outro lado do rio.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)

18) A mesma ideia é expressa por exemplo no *Jardim das Delícias*, onde o exército Habsburgo regressa a casa após ter punido os rebeldes borgonheses-neerlandeses, que são representados por uma trágica e ardente cruz em aspa num patriótico moinho de vento.

Por seu lado, os imperiais são simbolizados por um moinho de água infernal, isto porque viviam a montante dos rios, especialmente o grande Reno.

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

19) Jheronimus Bosch reinventou esta narrativa ao longo dos seus trabalhos, denunciando a corrupção promovida pelos Habsburgos e seus delegados, mesmo nos trabalhos por eles encomendados.

20) É o caso do *Jardim das Delícias* (encomendado pelo governador nomeado pelos imperiais), que apresenta três camadas de significado, sendo a terceira dedicada ao mencionado contexto político.

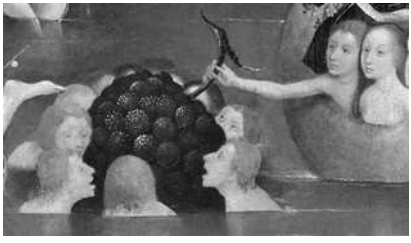
21) Por exemplo, no primeiro painel desse tríptico, os demónios imperiais invadem a celestial Borgonha Neerlandesa, sendo recebidos pela cabeça gigante de Maximiliano, coroada com a árvore do pecado.

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

22) No painel central, o exército Habsburgo alcança o coração da Borgonha Neerlandesa através da força e da corrupção. Já lá se encontra Maximiliano de armadura, tomando Maria de Borgonha pelo casamento.

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

23) Seguindo códigos simbólicos muito precisos, o resto do painel central (no seu terceiro nível) é uma sátira dos enfraquecidos e decadentes borgonheses-neerlandeses, cada vez mais corrompidos pelos imperiais.



Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

24) O último painel apresenta a destruição da nação e o castigo infernal aplicado quer aos corruptores imperiais, quer aos degenerados borgonheses-neerlandeses, incluindo referências pessoais relativas ao próprio pintor.

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

As influências mútuas

Numa pintura de Bosch, todos os detalhes têm significados exactos e identificáveis. De facto, mesmo o mais pequeno demónio não é aleatório, pois as suas feições e adereços têm objectivos específicos, cuidadosamente combinados de acordo com as diferentes camadas.

Para mais, se era relativamente comum para certos pintores sobrepor duas, três ou mesmo quatro identidades numa única figura, num caso específico Bosch conseguirá a fusão de dez personagens diferentes, cada um reconhecível e servindo com precisão "mecânica" várias narrativas que se intersectam.

Deste modo, os trabalhos projectados por Bosch, e pintados por ele sempre com a assistência do seu sobrinho mais novo Anthonis, são complexas obras de engenharia simbólica, que lembram relojoaria.

Ao estruturar as suas narrativas originais, Bosch foi inspirado por numerosas fontes, incluindo trabalhos de outros artistas, como era comum na época.

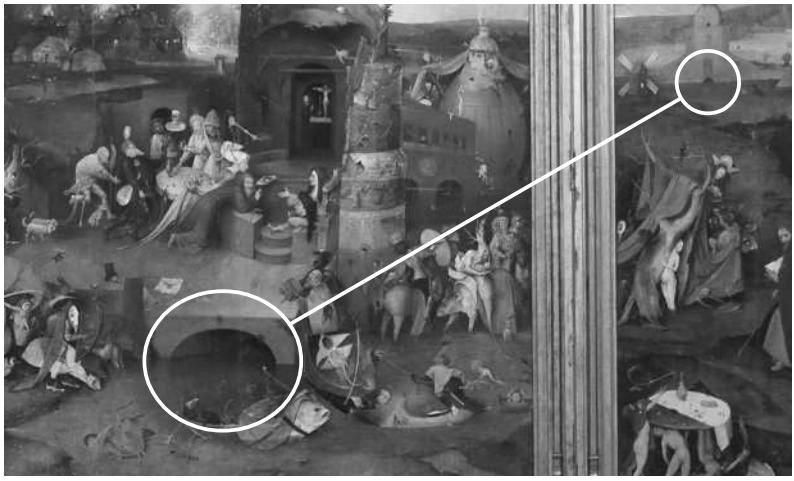
Por exemplo, porque os Habsburgos não conseguiam subjugar os venezianos, Bosch satirizou os imperiais ao colocá-los numa versão negativa e diabólica de Veneza, com água pelos tornozelos.

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (dets.)
Esta imagem sintetiza a catedral de S. Marcos, o palácio dos doges, e mesmo o Relógio do Zodíaco, instalado pela família Rainieri em finais do século XV

Bosch viajou de facto a Itália, onde foi inspirado por Gentile Bellini, o qual poucos anos antes criara uma versão positiva e outra negativa de Veneza.

Procissão na Praça de S. Marcos
Gentile Bellini
S. Marcos pregando em Alexandria

Esta associação entre uma anti-Veneza e Alexandria é também visível nas *Tentações de Santo Antão* de Bosch, pois foi para essa cidade egípcia que o santo se dirigira, conduzido pela rainha demoníaca (primeira camada).



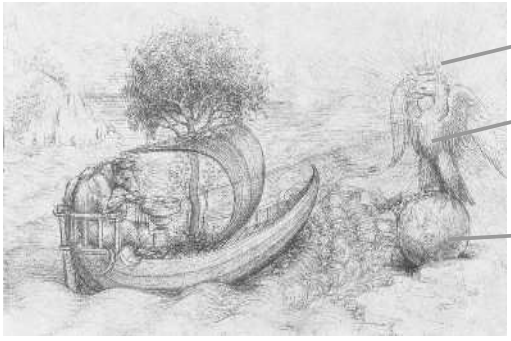
Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (det.)
O exterior da cidade no 2.º volante do tríptico (Alexandria, na primeira camada) corresponde simbolicamente ao interior observado no painel central (também uma Anti-Veneza, noutra camada, como referido acima).

Contudo, por outro lado, Bosch também deixou uma profunda influência nos artistas italianos do Renascimento, e mesmo o quase chauvinista Michelangelo Buonarroti o homenageou na Capela Sistina.

Por exemplo, existem também vários elos entre os trabalhos de Bosch e de Leonardo. Entre outros casos, a *Alegoria com lobo e águia*, de Leonardo, foi inspirada em pinturas do artista setentrional, e provavelmente foi realizada em sua memória, pois o desenho é datável de 1516.

Jheronimus Bosch
A nave dos loucos

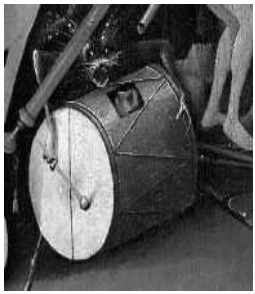
Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)
A "águia" representa os Habsburgos,
mas a "coroa" com três pernas também
simboliza as três flores-de-lis de França



Leonardo da Vinci
Alegoria com lobo e águia
O significado do desenho de Leonardo
Corresponde exactamente às
preocupações específicas de Bosch

O "ovo" por Bosch é
também um globo
imperial, adaptando um
provérbio regional

Outras variantes do "globo imperial", por Bosch e depois por Bruegel, sempre com significados precisos:



Conclusão

Ao longo dos séculos, os trabalhos de Jheronimus Bosch tornaram-se símbolos de mistério e de loucura.

Na verdade, eles são construções precisas e rigorosas, que sobrepõem diferentes assuntos, dos quais a consciência política e nacional é sem dúvida um tema da maior relevância.

Assim, estas peças de extremo engenho constituem um paradigma de racionalidade, levando-a quase ao limite das suas potencialidades.

Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)
Um dos muitos auto-retratos simbólicos de Bosch,
na segunda linha, atrás, dos falsos três Magos
(liderados pelo imperador Maximiliano Habsburgo)

2012

A Última Ceia de Leonardo
e as três camadas

§

Introdução

Reflectindo um método dinâmico consolidado no século XV, a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci é baseada na capacidade em combinar narrativas e codificar mensagens através do uso de ambiguidades e soluções de compromisso.

Assim, essa pintura apresenta três camadas de significado, das quais mesmo a primeira e superficial é na verdade elaborada.

A primeira camada de significado

1) Representando muito mais que o anúncio da traição, a *Última Ceia* começa por combinar os diferentes eventos que se seguiram a esse momento, e que são distintamente mencionados nos quatro Evangelhos.

1.1) Assim, o primeiro grupo representa a surpresa inicial causada pelo anúncio (Jo.13:22).

Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

1.2) Também não implicando uma interacção directa com Cristo, o grupo oposto representa a discussão sobre qual dos apóstolos iria ser o traidor (Lc.22:23).

1.3) Então, os apóstolos perguntaram-Lhe directamente, cada um temendo ser o futuro traidor (Mt.26: 22; Mc.14:19). Isto é expresso pelo angustiado Filipe, no grupo intermédio da direita.

Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

1.4) Seguidamente, os discípulos recomeçaram a discutir, mas agora sobre qual deles seria o mais importante (Lc.22:24). Tal é simbolizado pela presunção do censurável Tomé.

1.5) Sentado entre eles, Tiago Maior abre os braços e tenta proteger Cristo dessa ansiedade (a sua postura será instrumental para a segunda camada de significado).

1.6) No outro grupo intermédio, Pedro chama João e pede-lhe que questione Jesus acerca da identidade do misterioso traidor (Jo.13:24).

Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

1.7) Pedro segura a faca que simboliza o seu temperamento volátil, pois ele irá ferir um guarda pouco depois da refeição (Jo.18:10).

1.8) Com ar comprometido, Judas não resiste a roubar o pão alheio, pois ele já era corrupto e ladrão (Jo.12:6). Além disso, será através do pão que Judas se revelará como o futuro traidor (Mc.14:20; Jo. 13:26).

A segunda camada de significado

2) Esta narrativa sobreposta continua a anterior e apresenta o trágico destino de Cristo.

2.1) Em primeiro lugar, a atitude de Pedro é deliberadamente ambígua e dúbia. Por um lado sugere agressividade, pois Pedro invejava João (Jo.21:20-22), que era o discípulo favorito de Cristo.

2.2) Mas por outro lado, Pedro inclina-se perante João, numa estranha postura reverencial. Isto deve-se ao facto da figura de "João" também representar a Virgem Maria.

Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

Sandro Botticelli
A Adoração dos Magos (det.)

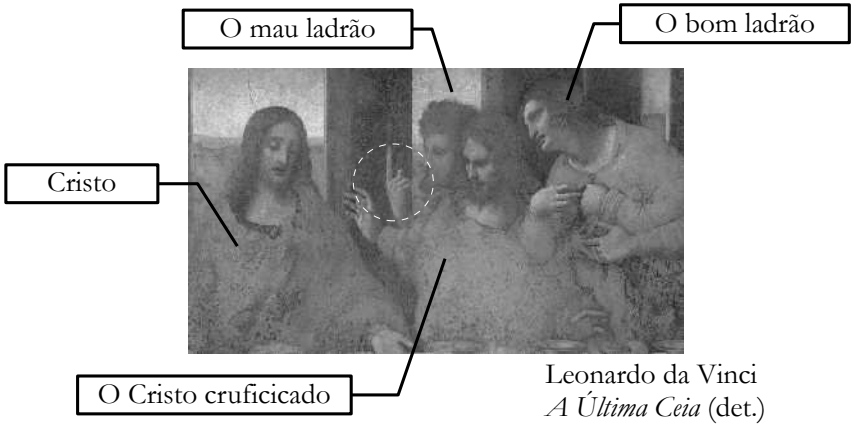
2.3) De facto, nesse tempo era frequente vários artistas fundirem diferentes identidades numa única figura, utilizando soluções de compromisso. Neste caso, Leonardo combinou a Virgem Maria e João porque este apóstolo foi escolhido para cuidar da Virgem, conforme decidido pelo agonizante Cristo (Jo.19:26-27).

2.4) Porque a crucificação é um elemento chave nesta camada, a mesma personagem compósita ainda representa Maria Madalena, sintetizando as três figuras principais que permaneceram junto de Cristo.

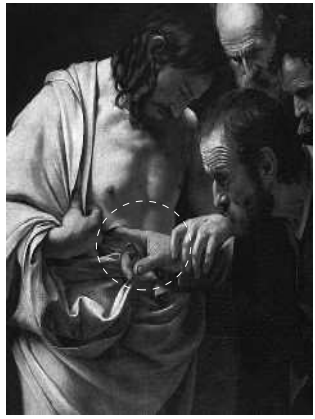
Alguns exemplos de figuras compósitas

2.5) Portanto, deixando um angustiante espaço vazio, Cristo afasta-se dessa personagem alegórica (que representa os Seus mais amados), e aproxima-se de Tiago Maior, o qual simboliza o Jesus crucificado, ladeado pelos dois "ladões".

2.6) Filipe e Tomé foram seleccionados como "ladrões" porque de algum modo eles duvidaram de Cristo (Jo.14:8-14, 20:24-29), mas apenas o "mau ladrão" Tomé insistira numa prova.

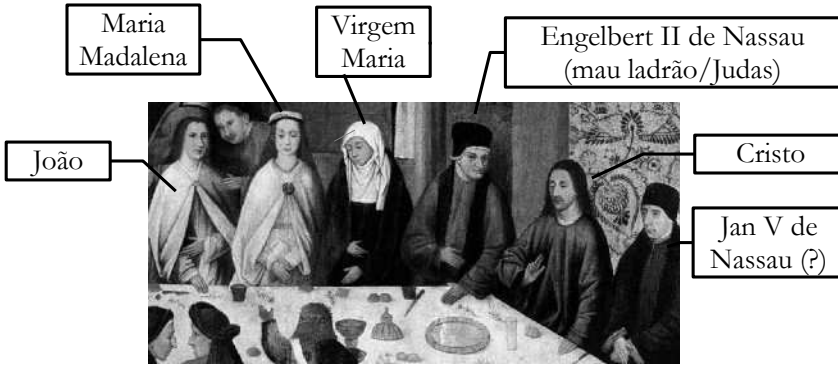


Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)



Caravaggio
A incredulidade de S. Tomé (det.)
O duplo significado do dedo
(presunção e dúvida)

2.7) Existem outras variantes relativas ao mesmo tema:



Jheronimus Bosch
As Bodas de Caná (det.) [cópia de Roterdão]

Este trabalho complexo também encerra uma Última Ceia alternativa. Aqui, João, Madalena e a Virgem estão individualizados, enquanto que Jesus está separado e flanqueado pelos dois "ladrões" (os censuráveis clientes de Bosch, que julgavam estar a ser honrados). Existem diversas e claras conexões entre diferentes trabalhos de Bosch e de Leonardo, mas como este em particular é uma cópia, torna-se impossível determinar se Bosch foi influenciado pelo italiano, ou vice-versa).

2.8) Outro exemplo interessante seria desenvolvido por Caravaggio:

Caravaggio
A Ceia em Emaús

O bom ladrão é uma figura mais complexa, feita de várias camadas

O mau ladrão é o rebelde Michelangelo Buonarroti, junto do insubordinado Michelangelo da Caravaggio

Nesta elaborada pintura, Cristo é flanqueado pelo bom ladrão ("crucificado" como Ele fora), e pelo mau ladrão (com os braços atrás da barra, numa variação comum da crucificação dos ladrões).

Michelangelo Buonarroti
por Bonasone

Rembrandt
A Lamentação
(Cristo e os ladrões)

Cristo

2.9) Em Milão, o caminho para a crucificação é confirmado no lado oposto da *Última Ceia* de Leonardo, numa pintura de Donato Montorfano (estas relações entre paredes opostas eram comuns em Itália).

Donato Montorfano
A Crucificação

A terceira camada de significado

3.) Esta é a mais complexa e profunda narrativa, integrando fortes críticas acerca da "Igreja de Pedro", ao tempo governada pelo papa Alexandre VI (Rodrigo Borgia).

3.1) Nesta terceira camada, a figura compósita junto de Pedro representa especificamente Maria Madalena, expressando a dimensão humana e carnal de Cristo, valorizada pelos humanistas como um símbolo da proximidade com os Homens.

3.2) Sendo agora impossível usar a óbvia sátira da Papisa Joana, os humanistas recorreram directa e indirectamente à ambígua Santa Maria Madalena, de modo a codificar as suas perspectivas e críticas.

3.3) Em contraste com essa pacífica figura compósita, Pedro e sua faca representam aqui a repressão e o desejo de controlo por parte da Inquisição.

Brasão da
Inquisição

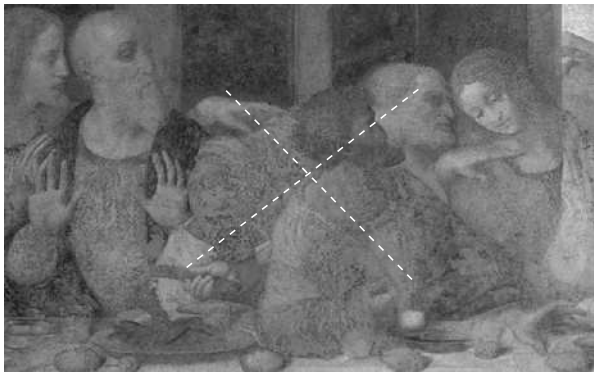
3.4) Distanciando-se, André (o irmão humilde de Pedro) expressa o lado positivo da Igreja, frequentemente conotado com a Ordem Franciscana.

Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

Representações de S. Francisco
recebendo os estigmas (exemplos)

3.5) André é tradicionalmente simbolizado por uma cruz em aspa (X), a qual se tornou uma sub-reptícia expressão de autonomia intelectual e de crítica, contrastando com as (decadentes) chaves dourada e prateada de Pedro (papado).

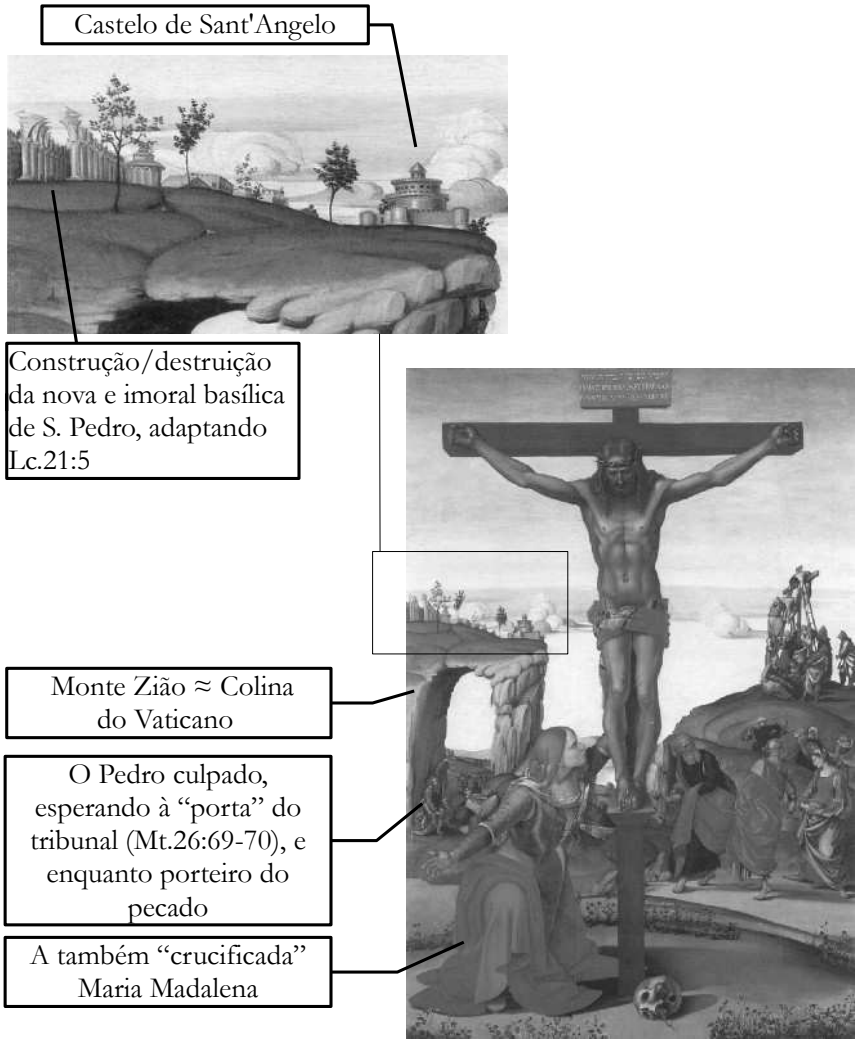
3.6) É visível que os corpos de Pedro e Judas desenham uma cruz em aspa, denunciando os grandes pecados do alto clero da Renascença: a repressão (a faca); a corrupção (a bolsa de Judas); e a luxúria (o ambíguo gesto sobre Maria Madalena).



Leonardo da Vinci
A Última Ceia (det.)

Na cópia da *Última Ceia* por Giampietrino (discípulo de Leonardo), é claramente visível que a bolsa de Judas tem elementos que lembram duas chaves.

3.7) De facto, foi pelas suas hábeis ambiguidades e múltiplos significados que a *Última Ceia* de Leonardo foi considerada uma importante referência entre os artistas desse tempo, como Luca Signorelli, o qual adaptou e desenvolveu alguns conceitos.


Castelo de Sant'Angelo
Construção/destruição da nova e imoral basílica de S. Pedro, adaptando Lc.21:5
Monte Zião ≈ Colina do Vaticano
O Pedro culpado, esperando à "porta" do tribunal (Mt.26:69-70), e enquanto porteiro do pecado
A também "crucificada" Maria Madalena

Luca Signorelli
Crucificação com Maria Madalena

3.8) Em todo o caso, foi um dos grandes rivais de Leonardo, Michelangelo Buonarroti, quem de modo provocador buscou inspiração na *Última Ceia*, de modo a ultrapassar Leonardo e codificar a maior das críticas ao alto clero.

3.9) Mais tarde, Daniele Crespi iria combinar o trabalho de Leonardo e a adaptação autónoma de Michelangelo.

Daniele Crespi
A Última Ceia (det.)

3.10) Outros detalhes suportam as interpretações aqui apresentadas, como a progressão da sombra (vida terrestre) para a luz (morte redentora, vida eterna), etc.

Conclusão

Efectivamente, trabalhos engenhosos como a *Última Ceia* eram demonstrações de intelecto e criações competitivas entre a comunidade de humanistas, assim como expressões veladas das convicções desses livres-pensadores.

Leonardo da Vinci
A Última Ceia

2012 [v.ingl.]

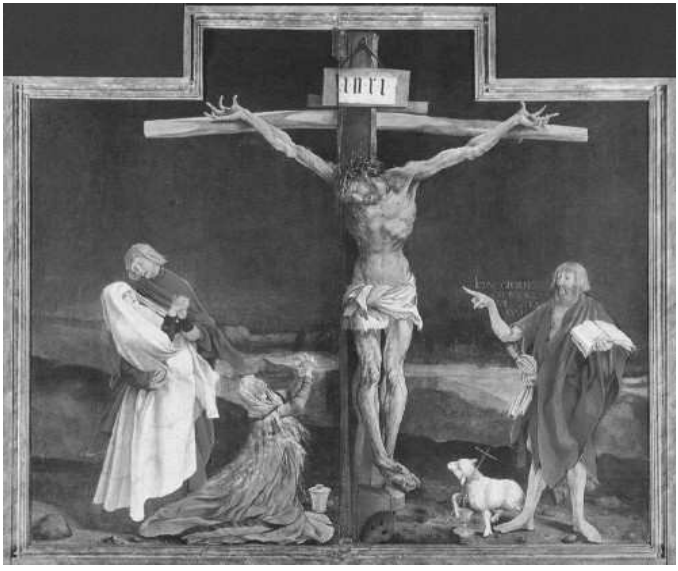
O ENGENHO DE MATTHIAS GRÜNEWALD

§

O pintor germânico Matthias Grünewald (c.1470-1528) é uma das referências de um conceito artístico caracterizado pela versatilidade, que se materializa na composição de narrativas dinâmicas.

É neste aspecto que, verdadeiramente, mais se distingue o *Retábulo Isenheim*, executado por Grünewald e do qual se realça o painel da *Crucificação.*

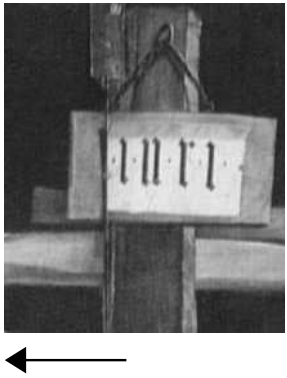
Associando vários recursos e expedientes, trata-se de uma imagem que se desenvolve em leituras sucessivas, utilizando as mesmas figuras.



Matthias Grünewald
A Crucificação / Retábulo Isenheim

Assim, essa pintura começa por expressar a dualidade de Cristo, um tema caro a vários artistas do período Humanista, e que simboliza também a ambivalência de cada um, bem como a necessidade de aperfeiçoamento.

No caso de Jesus, o sacrifício supremo e a passagem de um estado para outro reflectem-se no facto de as partes superior e inferior da cruz estarem viradas em direcções opostas. Aqui, a inferior corresponde à dimensão divina, pois é por onde escorre o sangue, simbolicamente recolhido no cálice do cordeiro (tradicional sinónimo de Cristo).



Matthias Grünewald
A Crucificação / Retábulo Isenheim (dets.)

O cordeiro é também um atributo de S. João Baptista, pois foi este quem a dado momento surge baptizando Cristo, conduzindo-o assim para a Sua missão, que haveria de culminar precisamente no sacrifício redentor na cruz.

Como se observa no lado direito da pintura de Grünewald, o personagem de barbas simboliza o Baptista, identificável não só pela proximidade do cordeiro, mas também porque, debaixo do manto vermelho, nele se vislumbram as características vestes grosseira-

mente feitas de pele de camelo (Mc.1:6), seu atributo, e que viriam a inspirar os hábitos castanhos dos humildes e conversores franciscanos.

O Baptista é na verdade um símbolo do reencontro com Deus, independentemente da missão reservada a cada um.

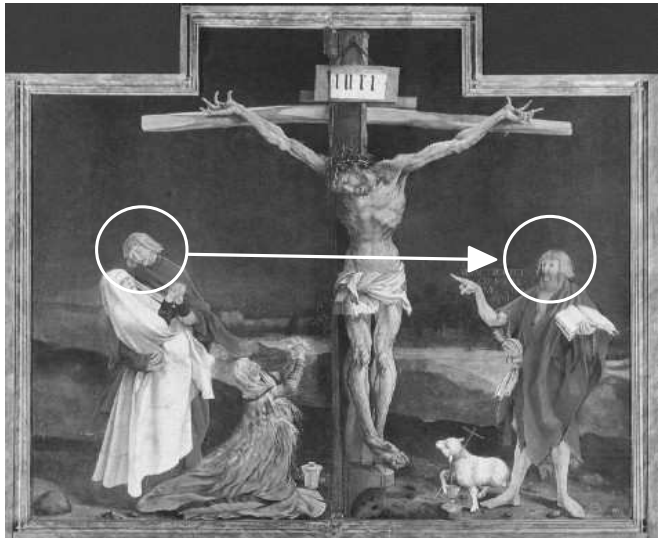
A mesma ideia de evolução encontra-se nas outras personagens, desde logo em Maria Madalena, que se arrepende das suas faltas, representadas por monstros que integram o vestido.

Matthias Grünewald
A Crucificação / Retábulo Isenheim (dets.)

Maria Madalena confirma o se arrependimento ao projectar-se e fundir-se na figura da Virgem Maria, imediatamente atrás.

Matthias Grünewald
A Crucificação / Retábulo Isenheim (det.)

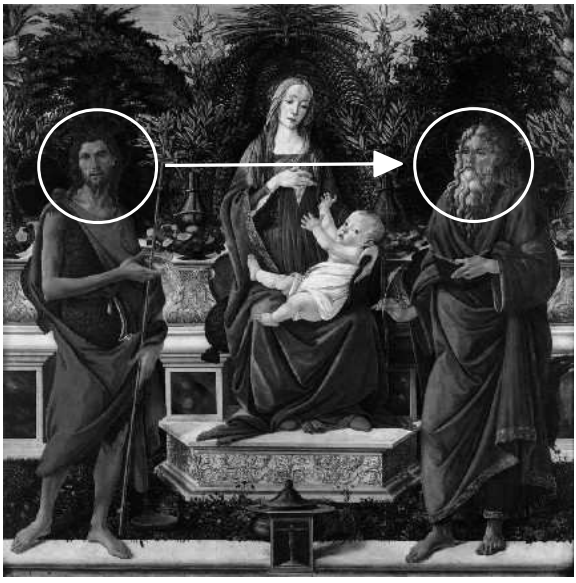
Por seu turno, essa figura compósita (que prioritariamente representa a Virgem) é amparada pelo apóstolo João (Jo.19:27), o qual vai também evoluir e projectar-se no lado oposto, no agora mais velho João Evangelista, com o Livro que o simboliza e que expressa o epílogo, pois foi o autor do *Apocalipse*, com que termina a *Bíblia*.



Como já se percebeu, este é também um personagem compósito, fundindo-se no já referido João Baptista, o qual apadrinha igualmente esta evolução.

De facto, na arte daquele período, a figura do Baptista foi utilizada de modo versátil para simbolizar a progressão para um estado mais elevado.

Por exemplo, no *Altar Bardi* (Berlim), Sandro Botticelli representou o santo com uma face de sátiro (mesmo o cabelo na testa sugere dois cornos), ou seja, estando no domínio do pecado, onde precisamente actua o conversor, resgatando as almas dos vivos e reencaminhando-as no caminho cristão.



Sandro Botticelli
Altar Bardi

Nesta dinâmica, o próprio Baptista surge projectado e simbolicamente evoluído no outro lado de Cristo, em concreto na figura de João Evangelista, com o Livro que representa o epílogo.

Tornando à obra de Grünewald, verifica-se como foi subtilmente introduzida ainda uma outra evolução, que expressa o desejo de aperfeiçoamento moral do próprio pintor, bem consciente das suas falhas.

Matthias Grünewald
A Crucificação / *Retábulo Isenheim* (dets.)

Auto-retrato simbólico de
Grünewald, como S. Sebastião

Nesta leitura subjacente, as setas de S. Sebastião simbolizam o castigo pelos pecados do próprio artista. Num outro exemplo, o também germânico Lucas Cranach pune-se no papel de ladrão crucificado.

Retrato realista e retrato simbólico de Lucas Cranach

Efectivamente, os artistas eram à época actores frequentes das respectivas obras, fazendo-se incluir nas narrativas, na maior parte dos casos através de representações simbólicas que os sugeriam.

Como é também verificável por exemplo nas obras de pintores como Bosch, Leonardo ou Michelangelo, existem pois camadas de significado eminentemente pessoais, que os artistas introduziam tomando partido do próprio método versátil que exploravam.

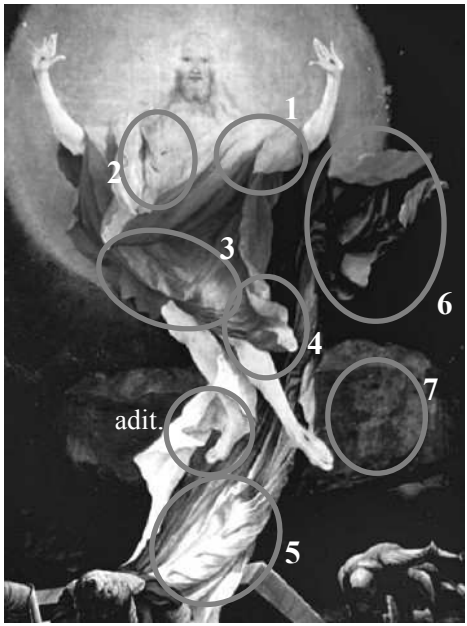
É assim o caso de Matthias Grünewald, que ainda acrescentou no mesmo painel outros assuntos, de que são reflexo o X no braço esquerdo da cruz, o demónio no vestido da própria Virgem, o vaso de Madalena, ou mesmo a posição deliberada de alguns dos seus dedos.

Em todo o caso, no âmbito deste contributo, um tópico que aqui deve ser realçado diz respeito à constante ameaça do pecado, já que as mencionadas projecções evolutivas não eliminam as faltas e as tentações, antes as tornam mais perceptíveis aos próprios, o que é visível nos vestuários dos personagens, em especial no do Baptista/Evangelista/Grünewald.

Mesmo relativamente a Cristo, apenas após a morte Ele abandonará a condição humana e falível, o que Grünewald simbolizou numa outra pintura que faz igualmente parte do *Retábulo Isenheim*.

Apesar de habitualmente intitulado como *A Ressurreição*, este outro painel é na verdade uma fusão desse momento com uma transfiguração e a ascensão final aos céus.

Matthias Grünewald
A Ressurreição / Retábulo Isenheim



Por sua vez, os "soldados" também representam os apóstolos por sobreposição, e aquele em primeiro plano e mais torturado é, por um lado, Pedro (numa subtil e habitual crítica ao Vaticano), e por outro Saulo/Paulo, no momento em que foi confrontado pela luz divina (Act.9:3-9).

Nesta imagem de síntese, feita de contínuas associações, Cristo abandona a Sua dimensão humana e falível, o que é simbolizado por demónios [1, 2, 3, 4, 5] que descem em turbilhão pelas vestes.

Todavia, para a Humanidade isso não implica o fim do mal e da tentação, pois Lúcifer [6] e seus aliados [7] ainda não foram derrotados, espreitando ameaçadoramente atrás de Cristo.

Em conclusão, tal como outros artistas seus contemporâneos, Matthias Grünewald procurou alargar os horizontes da ambiguidade, de modo a construir narrativas que se associam e desmultiplicam.

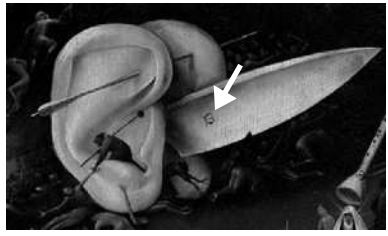
2012

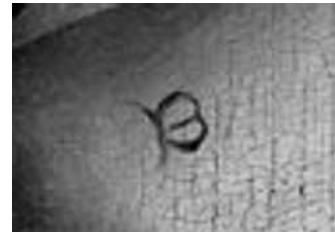
PORQUÊ "JHERONIMUS" BOSCH?

§

Apesar da comum latinização dos nomes próprios dos artistas, no caso de Bosch deverá ser preferida a versão local "Jheronimus" para o designar.

De facto, o próprio pintor assim o demonstra em todos os seus trípticos, nos quais o respectivo nome surge por extenso ou, em alternativa, através de um monograma que combina um "J" e um "B" (Jheronimus Bosch), formando ainda um "M", sinalizando-o como membro da Confraria de Nossa Senhora.

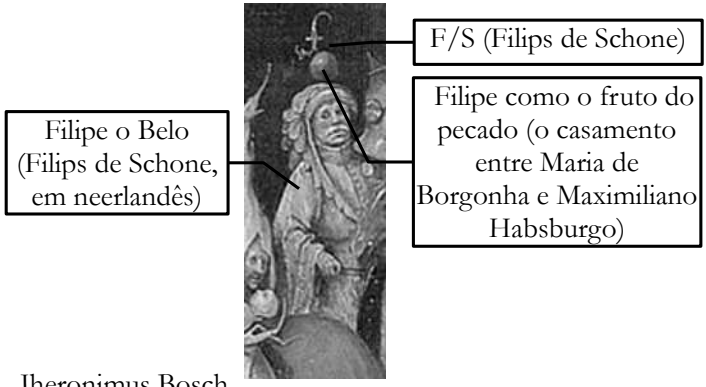




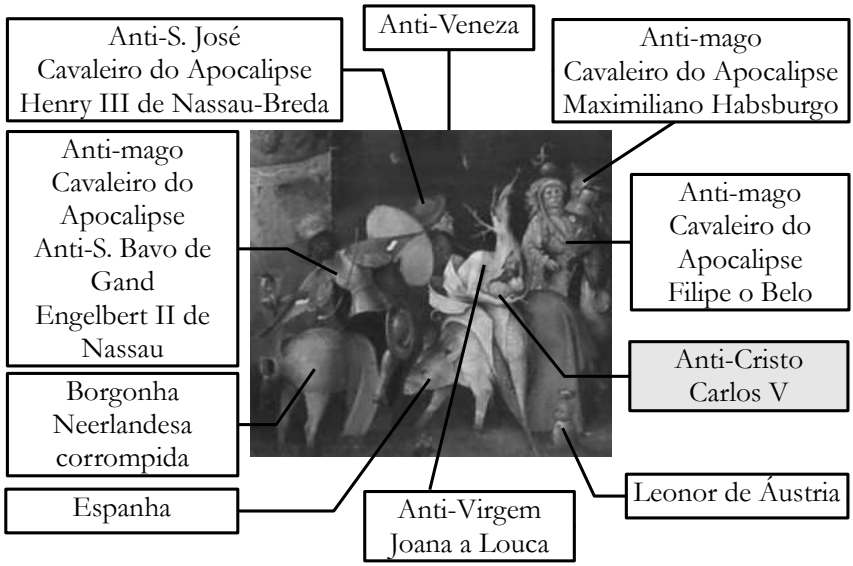
Jheronimus Bosch
O Jardim das Delícias (det.)

J/B, M

Este tipo de exercícios com letras era relativamente comum à época, e é possível encontrar vários outros exemplos nas obras do mesmo pintor neerlandês, como por exemplo na sarcástica representação de Filipe o Belo, integrado numa falsa e demoníaca Sagrada Família que governa a "Veneza" que os Habsburgos na verdade não conseguiam subjugar.


F/S (Filips de Schone)
Filipe como o fruto do pecado (o casamento entre Maria de Borgonha e Maximiliano Habsburgo)
Filipe o Belo (Filips de Schone, em neerlandês)

Jheronimus Bosch
As Tentações de Santo Antão (dets.)



Construída em várias camadas de significado, esta imagem irá destacar simbolicamente o jovem Carlos V como um Anti-Cristo, pois esperava-se que viesse a ser um super-imperador na Europa. É aqui apresentado como um recém-nascido, de modo a integrá-lo no contexto de uma falsa Sagrada Família (do Sacro Império), e onde igualmente surge a sua irmã mais velha (Leonor), que por sua vez indicia a mãe Joana como uma ilusória Virgem. Noutras camadas, o pai Filipe assume outros papéis, contribuindo para codificar o significado da imagem.

Como acima se exemplificou, a fusão de letras faz parte dos complexos sistemas narrativos de Bosch, nos quais o próprio artista se faria igualmente integrar, como forma de expiar os respectivos pecados, em especial as lucrativas encomendas recebidas dos imperiais.

É aliás por este motivo que o monograma J/B surge em lâminas de facas, em cujas duas faces Bosch reconhecia uma analogia consigo próprio.

Neste contexto, nos casos em que o artista optou pelo referido monograma, o nome por extenso foi dispensado, por redundância.

Assim, constituindo as suas obras de referência, os trípticos que Jheronimus Bosch pintou ou cuja concepção dirigiu podem ser elencados em duas categorias, no que diz especificamente respeito à identificação da autoria.

Trípticos assinalados com o nome por extenso

*

A Adoração dos Magos, Madrid

O Carro do Feno, Madrid

As Tentações de Santo Antão, Lisboa

O Eremita, Veneza

Sta. Júlia/Liberata (sobr.), Veneza

Trípticos assinalados com o monograma J/B

O Jardim das Delícias, Madrid

O Julgamento Final, Viena

O Julgamento Final (dir.), Bruges

***** Na grafia antiga, a letra ſ equivale a um longo "s", como se observa no nome "Boſch" (=Bosch). Por curiosidade, uma variante subsiste na língua alemã com a letra ß, correspondente a um duplo "s".

Note-se que na versão por extenso, o apelido inícia com minúscula, o que reflecte uma auto-diminuição que, sistematicamente e sob várias formas, o penitente artista introduziu nas suas obras.

Na versão por natureza já sintetizada do monograma, o "B" surge maiúsculo, aqui também como um "M". Este é o caso do *Jardim das Delícias*, mas mesmo neste tríptico, noutros pontos, Bosch fez-se ainda associar a um "b" minúsculo, em vários dos auto-retratos simbólicos aí existentes.

Deverá ainda ser acrescentado que, tratando-se de uma versão local, o nome "Jheronimus" assume uma significância nacionalista, que aliás é transversal às suas pinturas.

Do mesmo modo, e como era então habitual, o nome revela a inclusão de uma referência cristológica (Jhesus), que deveria servir de permanente guia moral aquando das decisões de todos os dias.

Em suma, a versão "Jheronimus" deverá ser preferida a "Hieronymus", uma vez que foi a eleita pelo artista para identificar as suas pinturas, e também porque se integra com naturalidade num contexto histórico onde o simbolismo assumia particular importância, mesmo na vida quotidiana.

2012

O falso paraíso de Tiziano

§

A autonomia intelectual e uma visão sarcástica sobre os poderes instituídos foram características que marcaram a produção artística dos séculos XV, XVI e XVII.

Para o efeito recorreu-se a expedientes propositadamente ambíguos, que na verdade satirizam os clientes, quando em princípio eles pareciam ser homenageados, fossem altos clérigos, nobres ou mercadores abastados.

Um desses recursos baseia-se na dissimulação de figuras demoníacas, as quais, por serem inesperadas, passam despercebidas enquanto parte integrante de vestuários, mobiliário, ramagens de árvores ou até grandes formações rochosas, por exemplo.

Estes exercícios heterogéneos foram moldados em cada pintura conforme a respectiva narrativa.

Assim, em múltiplos casos, os artistas recorreram a esses "demónios" também para, veladamente, admitirem e penitenciarem-se veladamente pelas suas próprias faltas e pecados.

De facto num mundo afectado pelo mal, as tentações espreitam e aguardam a oportunidade em todo o lado, não deixando imunes até as figuras santas ou sequer Jesus Cristo, cuja dimensão humana era sub-repticiamente sublinhada pelos intelectuais e livres-pensadores humanistas.

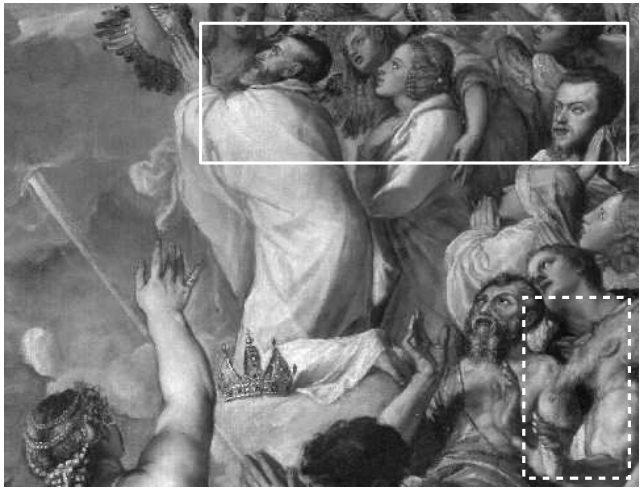
Neste contexto, os "demónios" nas roupas dos santos ou de Cristo expressam que mesmo eles estiveram sob a ameaça permanente de Lúcifer.

Todavia, em algumas narrativas os artistas foram ainda mais longe, criando falsas divindades cristãs para reforçar como são engenhosos os artifícios do mal. Por seu turno, estes cenários foram utilizados para aí colocar os clientes a "punir", bem como os próprios artistas penitentes.

Um dos pintores que desenvolveu este conceito foi Tiziano Vecellio (c.1588/90-1576), cujas obras são variadas, cabendo aqui destacar a grande tela hoje exposta no Museu do Prado e intitulada *A Santíssima Trindade*, ou *La Gloria*.

Nesta composição, o artista italiano parece ter criado uma triunfal imagem celeste, reunindo algumas das principais figuras da teologia cristã.

Por seu turno, no lado direito são visíveis o imperador Carlos V, a sua (já falecida) esposa Isabel de Portugal, e o filho de ambos, Filipe, futuro II de Espanha.



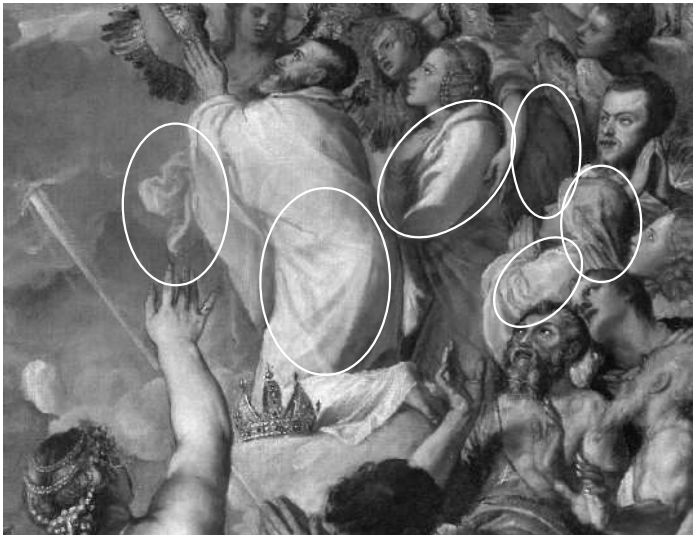
Outros retratos por Tiziano

Logo abaixo identificam-se outras figuras da mesma Casa, bem como o próprio Tiziano, no papel discreto da figura calva e de barba, no limite da pintura.

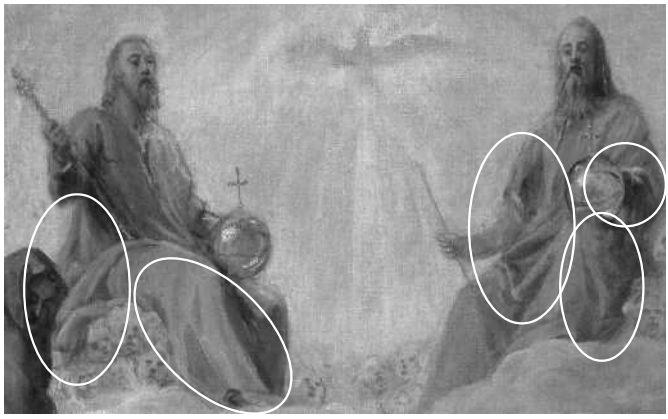
Retratos simbólicos de Tiziano

Pietà, det. (Veneza)

Não obstante, numa camada subjacente, percebe-se que tudo não passa de um logro, e que os referidos personagens se encontram, afinal, num falso Paraíso.



De igual modo, habilmente denunciados por demónios nos vestuários, também Deus Pai e Filho são enganadores. Já a figura feminina é na verdade Maria Madalena, seguindo determinadas convenções que circulavam entre os artistas, que frequentemente a seleccionavam como um provocador indício da humanidade de Cristo (e.g. *Madalena*, por Savoldo).



Uma observação cuidada permite ainda concluir que, na parte superior, as múltiplas faces circundantes vão-se transformando em difusos semblantes demoníacos.

É pois neste cenário de ilusões que Tiziano integra a família imperial e a si próprio.

Carlos V estava já no fim da vida e preparava a sucessão, tendo sido colocada uma figura feminina que, provocadoramente, lhe acena em sinal de despedida. Ao fazê-lo ela junta os dedos médio e anelar, formando um "E", tratando-se de um dos vários códigos que identificavam os artistas livres-pensadores.

Alguns exemplos por vários artistas dos séculos XV e XVI:

Justamente, e como era habitual à época, Tiziano fez ainda incluir na obra uma importante alusão ao próprio contexto artístico em que se movia.

Deste modo, no lado esquerdo surgem as grandes referências que marcaram o século XVI, obedecendo a um simbolismo também informalmente convencionado.

Assim, Michelangelo (ainda vivo aquando desta obra) surge distante e meditativo, enquanto Leonardo lê um livro.

Retratos simbólicos de Michelangelo, por ele próprio, Rafael e Delacroix

Retratos simbólicos de Leonardo, por Michelangelo, Rafael e Giorgione

No canto inferior esquerdo da grande tela de Tiziano, uma figura de cara virada auxilia Moisés a erguer uma das tábuas da Lei, bem como segura um rolo onde se pode ler o nome "Titianus" – a designação latina do autor da composição, que assim também integra o grupo.

Como era comum à época, Tiziano surge portanto duplicado na obra, de um lado junto dos imperiais, e do outro no partido dos artistas "insurrectos".

Aqui, o italiano encontra-se sobre uma grande águia, sendo que esses artistas maiores eram designados por Águias, como aliás dá conta Francisco de Olanda na sua famosa relação.

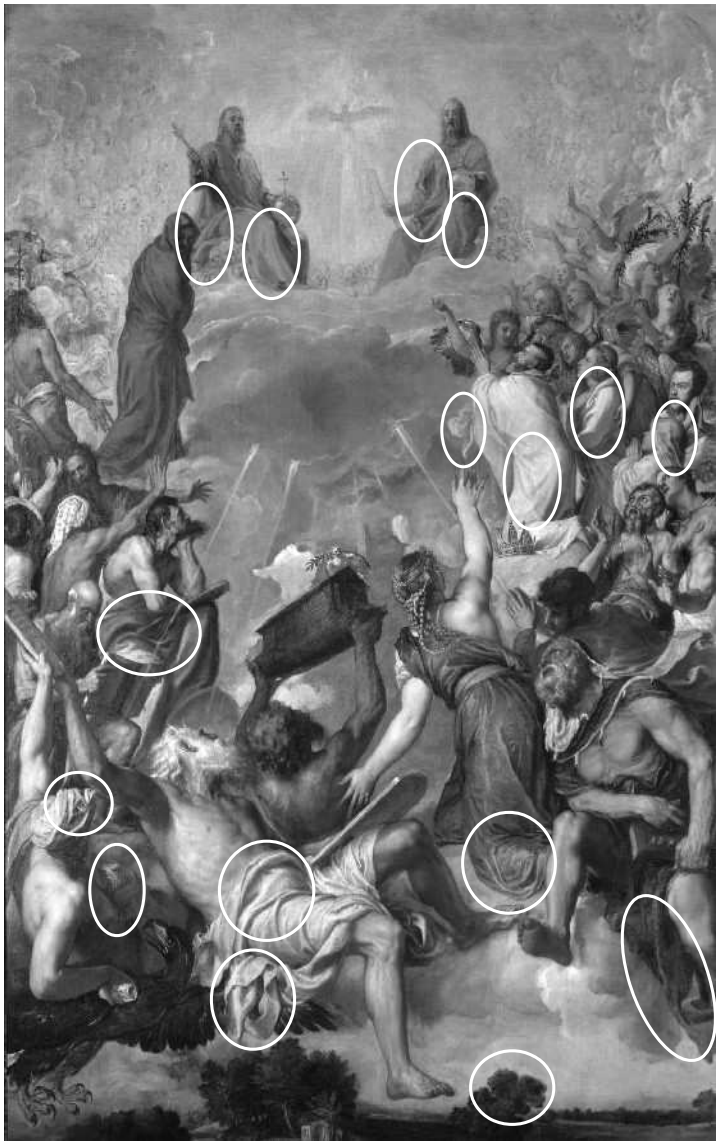
Note-se que a ave ameaça o ventre de Tiziano, fazendo lembrar uma outra pintura, também exposta no Museu do Prado e intitulada *O Castigo de Tício* (Tizio em italiano, Tityus em latim).

Trata-se de um personagem mitológico condenado à prisão no Tártaro, onde dois abutres lhe comeriam o fígado.

Adaptando a lenda e combinando-a, não por acaso, com a de Prometeu, Tiziano substitui os abutres por uma única águia.

O castigado Tício (Tizio, Tityus) simboliza Tiziano (Titianus), e a pena a que está sujeito encontra-se discretamente implícita também na pintura da *Santíssima Trindade*, onde essa águia se prepara para lhe aplicar um castigo idêntico, em sinal de auto-penitência do artista pelo seu trabalho "mercenário".

Em conclusão, a destreza de Tiziano reforça o quanto os trabalhos desta época eram sobretudo obras de intelecto, que fazem desenvolver outras narrativas a partir das camadas mais óbvias, sempre através de hábeis soluções de compromisso.



2013

O conceito dinâmico de Caravaggio

§

Na transição do século XVI para o XVII, Caravaggio idealizou e concebeu várias das mais inteligentes obras da História da Arte.

Assim, para além das já tão realçadas inovações de âmbito aparentemente formal (*chiaroscuro*, etc.), o que mais surpreende nos trabalhos desse artista é a versatilidade dos conteúdos, sendo que a descodificação de cada tela obedece a uma lógica própria.

Neste contexto, Caravaggio adaptou e aperfeiçoou expedientes de mestres anteriores, bem como desenvolveu novos recursos que lhe permitiram projectar conceitos dinâmicos, os quais harmonizam histórias distintas numa única imagem, de modo sequencial e evolutivo.

Diferentes pormenores ou até personagens constituem assim fases de uma progressão.

Como exemplo ilustrativo veja-se *A Vocação de S. Mateus*, exposta na igreja romana de S. Luigi dei Francesi.

Esta tela de Caravaggio reporta o episódio bíblico onde o cobrador de impostos Mateus (Levi) foi chamado por Cristo, abandonando então esse ofício para servir a mensagem do Messias (Mt.9:9-13; Mc.2:13-17; Lc.5:27-32).

A historiografia tem denotado naturais hesitações na interpretação desta pintura, a começar pela identificação do próprio Mateus.

A este propósito, John Varriano sugeriu que Caravaggio poderia ter sido deliberadamente ambíguo, e de facto esta é a linha que deve ser verificada e explorada para a descodificação da obra.

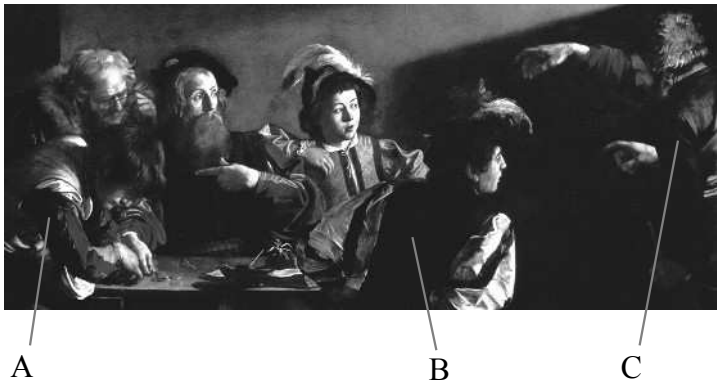
Em primeiro lugar, deve ser realçado que as incertezas e dúvidas resultam do carácter propositadamente complexo da tela, o que se enquadra no competitivo ambiente artístico da época.

De facto, tal como os relojoeiros, também os pintores concorriam entre si no desenvolvimento das mais elaboradas e desafiantes composições, que podem ser mesmo comparadas a intrincados "mecanismos", que articulavam várias mensagens em múltiplas camadas de significado, cuidadosamente sobrepostas por meio de soluções de compromisso.

Neste panorama, Carvaggio recorre inclusivamente a diferentes personagens para simbolizar a evolução de um mesmo indivíduo, inscrevendo portanto uma sequência.

A figura à esquerda (A), absorta a contar impostos, representa Mateus. Contudo, é também aquele que, ao centro (B), se inclina e responde ao chamamento.

Por fim, obedecendo ao mesmo espaçamento, é ainda Mateus aquele junto do Messias, recebendo agora instruções para difundir a mensagem cristã (C).



Veja-se que toda esta engenharia simbólica é feita de várias sub--narrativas, numa das quais o já convertido Mateus procura, num característico diálogo de consciência, convencer o ainda hesitante Mateus a trocar a arma e a "montada" pelo bordão de humilde caminhante, onde a Palavra substitui a bolsa e o caderno de cobranças.

Por seu turno, uma outra história que aqui se encontra integrada diz respeito a uma homenagem oferecida a Cristo por Mateus, pouco depois da sua iluminação, conforme mencionado nas mesmas passagens bíblicas.

Portanto, o já convertido Mateus é também o anfitrião que entra na sala com Cristo e Lhe procura lugar, estando já sentados alguns "cobradores de impostos e outra gente de má fama".

O convívio com tais personagens suscitou críticas ao Messias, que responderia: "Não são os que têm saúde que precisam de médico, mas sim os pecadores, para que se arrependam" (Lc.5:31-32).

Encontra-se aqui a explicação para um pormenor já notado por alguns historiadores, nomeadamente que o gesto de Cristo se assemelha ao de Adão, pintado por Michelangelo Buonarroti no tecto da Capela Sistina.

Com esta relação simbólica expressa-se uma passagem bíblica: "O primeiro homem, Adão, foi criado como ser vivo, mas o último Adão [Cristo] é espírito que dá vida" (1Cor.15:45).

Deste modo subtil, Caravaggio realça o cariz simultaneamente humano e redentor associado a Cristo.

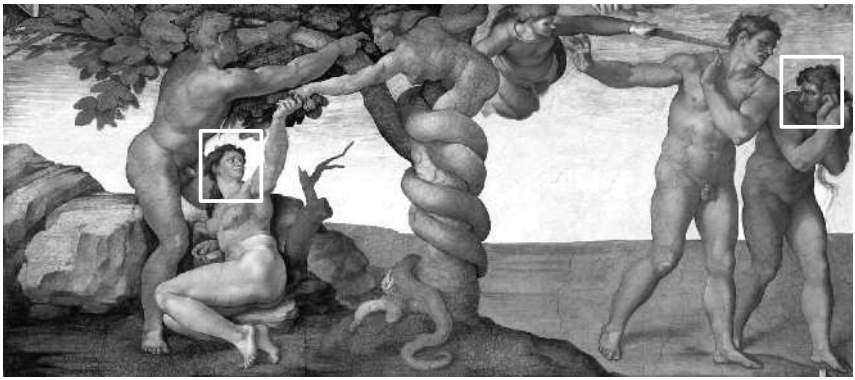
Efectivamente, o episódio do chamamento de Mateus apresenta um âmbito mais vasto, o que permite compreender a sequência natural da pintura, agora no outro lado da mesa, onde se sucedem três indivíduos conectados.

Neste encadeamento fica indiciado o passar da Palavra Cristã, a partir do mais novo para o mais velho, este último no papel de um outro cobrador de impostos, ainda no extremo errado da vida.

Caravaggio resume assim a lógica da evangelização, posta em movimento pelas referências principais da Igreja, mas cuja dinâmica deveria prosseguir envolvendo também o voluntarismo dos próprios convertidos, chamando outros para a Boa Nova num processo contínuo e cada vez mais abrangente (veja-se por exemplo Efésios 4:12).

Mas ainda relativamente àquelas três figuras contíguas, observa-se que são na verdade a mesma pessoa em fases diferentes, encontrando-se a mais velha (corrompida) distante de Cristo.

Um recurso similar pode ser observado novamente no tecto da Capela Sistina, onde Michelangelo Buonarroti acentuara a idade do casal primogénito aquando da expulsão do Paraíso, em especial de Eva.



Na obra de Caravaggio, as três figuras conectadas representam o próprio artista, mais precisamente o seu desejo de regeneração, tratando-se de um conceito que vários pintores dos séculos XV, XVI e XVII foram reinventando dos modos mais diversos.

Neste panorama, as telas do italiano constituem um relevante marco na capacidade em articular várias camadas de significado, incluindo algumas que o Vaticano considerava subversivas.

Um indicador deste cariz provocatório é a sub-reptícia modelação de faces diabólicas nos vestuários, como por exemplo se detecta à direita.

Quanto às mensagens insurrectas propriamente ditas, umas das preferidas de Caravaggio residia na dimensão humana e carnal do Messias, aliás na tradição dos livres-pensadores humanistas.

Um desses grandes intelectuais, Erasmo de Roterdão, escreveria: "Que proclama tudo isto, senão que todos os mortais são loucos, até mesmo os pios? O próprio Cristo, para socorrer a loucura dos mortais, embora ele fosse a sapiência do Pai, consentiu em ser feito louco, quando revestiu a natureza humana e se mostrou com figura humana, ou quando se fez pecador para redimir os pecados" (*Elogio da Loucura*).

Por isso, na obra artística aqui em análise, a figura de Cristo surge ambiguamente enquadrada pela sombra, ao passo que a cruz simboliza de modo inequívoco a Sua dimensão superior e redentora, que os humanistas entendiam ter sido abraçada de forma decisiva somente após o baptismo no rio Jordão.

Percebendo-se agora um pouco melhor a verdadeira lógica do *chiaroscuro*, a tela de Caravaggio é de facto complexa, mas também coerente e lógica, tendo o artista utilizado mais uma vez as suas excepcionais capacidades técnicas e conceptuais para, de modo versátil, expressar temas que eram particularmente caros àqueles que se distinguiam pela autonomia espiritual e pela valorização do intelecto, explorando as suas potencialidades quase ao limite.

2013

A Bênção de Rafael

"Que proclama tudo isto, senão que todos os mortais são loucos, até mesmo os pios? O próprio Cristo, para socorrer a loucura dos mortais, embora ele fosse a sapiência do Pai, consentiu em ser feito louco, quando revestiu a natureza humana e se mostrou com figura humana, ou quando se fez pecador para redimir os pecados".

Erasmo de Roterdão: *O Elogio da Loucura*

§

Pintada por Rafael, *A Bênção de Cristo* é um dos bons exemplos do subtil registo auto-biográfico que se esconde nas mais diversas obras do Renascimento Humanista, cujos princípios e conceitos fundamentais ainda continuariam a ser explorados por artistas de períodos posteriores.

Neste contexto, tomando proveito das potencialidades técnicas da pintura a óleo, Rafael transfigurou o seu rosto no de Cristo.

Rafael
A Bênção de Cristo

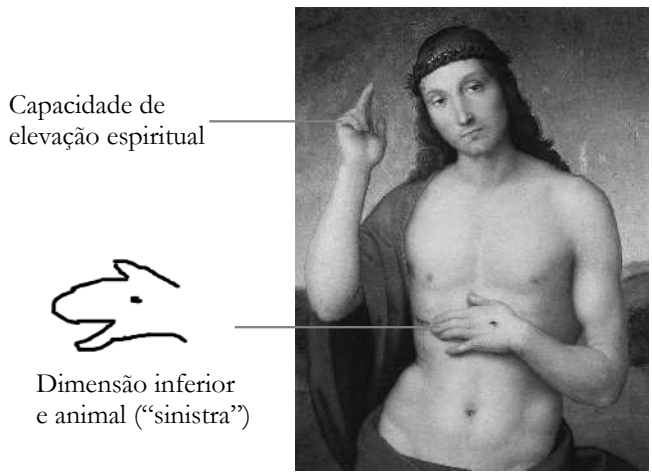
Rafael
Escola de Atenas
(auto-retrato)

Na verdade, este exercício começa por destacar sub-repticiamente a dimensão também humana do Messias, que o Vaticano pretendia mitigar, mas que os intelectuais e criadores humanistas sempre se esforçaram por ir sublinhando, recorrendo para tal a numerosos artifícios e engenhos alegóricos.

Jesus Cristo tornou-se assim no símbolo maior de uma dualidade que faz do Homem uma criatura única no Mundo, tal como o definiu Giovanni Pico della Mirandola, cujo *Discurso* foi considerado o manifesto do próprio Renascimento, e em cujas páginas inclusivamente se podem encontrar as soluções para certos enigmas artísticos.

Em todo o caso, e focando a linha condutora do pensamento de Pico della Mirandola, emerge precisamente a ideia de como o Homem, embora padecendo dos "tumultos do animal multiforme", possui todavia o livre-arbítrio para se aproximar de Deus.

Esta perspectiva está bem presente na *Bênção de Cristo*, por Rafael.



Neste contexto, ainda mais do que simbolizar a simples dualidade entre carne e espírito, Jesus Cristo é tido como o principal representante da ideia de evolução para o divino.

Assim, os humanistas consideravam que se encontrava aqui a explicação para o misterioso vazio bíblico quanto à vida de Jesus entre os 12 e os 30 anos, momento em que ressurge a ser baptizado no rio Jordão, ou seja, assumindo verdadeiramente a missão que o Pai Lhe destinara, e que culminaria na morte na cruz.

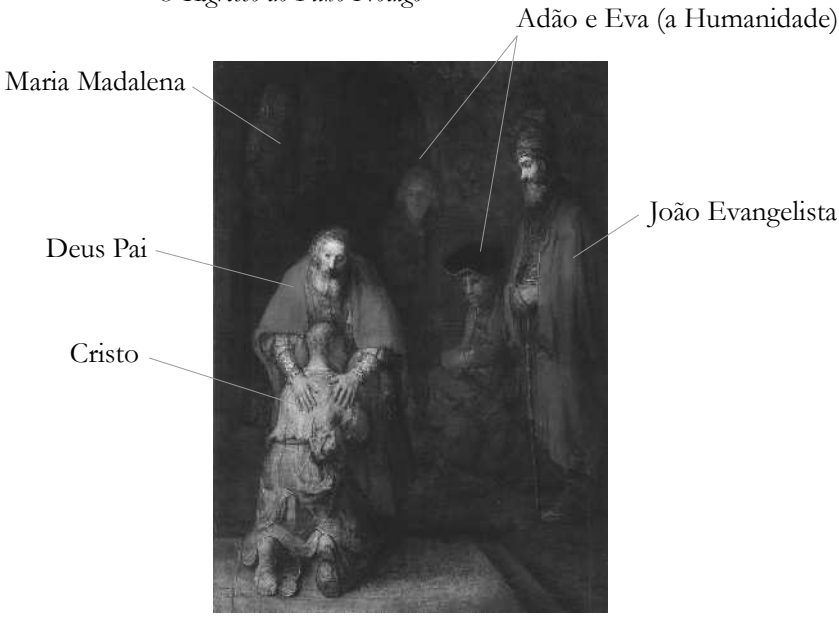
Uma das figuras centrais desse "evangelho" omisso é Maria Madalena, que se considerava poder ter sido companheira carnal de Cristo, naqueles anos em que o Messias andou afastado da incumbência dada pelo Pai.

Exemplo
Gerrit van Honthorst
O Filho Pródigo

O "Filho Pródigo" representa Cristo com Maria Madalena e outros convidados. Nesta versão invertida da Última Ceia, Ele está acompanhado por apenas seis pessoas, sendo o cálice de vinho branco (em vez de vermelho-sangue) enquadrado pela "infernal" chama de uma vela.

Como referido, por volta dos 30 anos Cristo viria a reencontrar-se com a missão do Pai, sob a égide de João Baptista, que reencaminhou o Messias através do baptismo no Jordão.

Exemplo
Rembrandt
O Regresso do Filho Pródigo



Para trás ficou a vida conjugal com Maria Madalena, a qual acabaria por se redimir e compreender a trágica e superior missão reservada a Cristo.

Também essa separação inicial foi por diversas vezes codificada na Arte, frequentemente sob o título de *Noli me tangere*.

Exemplo
Correggio
Noli me tangere

Numa perspectiva oficial, esta representação ilustra Maria Madalena deparando-se com o ressuscitado Cristo, que em breve irá subir aos Céus. Todavia, Madalena expressa um inusitado desespero, traduzindo sub-repticiamente a separação anterior, quando Jesus desfez a vida conjugal para subir e morrer na cruz.

Quanto a essa anterior união carnal, Michelangelo fora ousado na metáfora, como era aliás seu timbre.

Michelangelo (cópia)
Leda e o Cisne

O cisne é um sinónimo de Cristo, devido ao seu belo canto de morte (o "canto do cisne"). Além disso, a forma fálica do pescoço aludia também à dimensão masculina e sexual, como foi aproveitado por Tintoretto, que igualmente codificou mensagens cristãs por associação a temas mitológicos.

Tintoretto
Leda e o Cisne

A este propósito, considerava-se tradicionalmente que a bíblica e enigmática Maria (irmã de Marta) era de facto Maria Madalena, tendo os artistas desenvolvido um esquema segundo o qual Marta (equiparável a João Baptista) representa o apelo ao dever, enquanto Maria Madalena (equiparável ao falível Cristo) reporta a tentação a que sucumbira Jesus num primeiro momento.

No quadro de Tintoretto, Jesus Cristo é o luxurioso cisne junto de Maria Madalena, mas igualmente o pato engaiolado e destinado à morte, no lado de Marta (na perspectiva dos personagens, o pato encontra-se efectivamente à direita da composição, culminando a sequência).

Mas tornando a questão ainda mais controversa, os pintores humanistas não excluíam uma possível descendência daquela relação entre Cristo e Madalena, o que na verdade acentuava ainda mais o sacrifício do Messias e o respectivo espírito de missão.

Exemplo
Jheronimus Bosch
A Paixão de Cristo (det.)

Maria Madalena em Fuga com a descendência de Cristo

De facto, Bosch tratou este assunto repetidas vezes e de modo versátil, tal como Leonardo da Vinci.

Leonardo (cópia)
Leda e o Cisne

Apesar dessa descendência ter nascido do pecado e desvio de Cristo, Rembrandt alegorizaria uma redentora bênção dada por Deus Pai à prole de Jesus e Madalena.

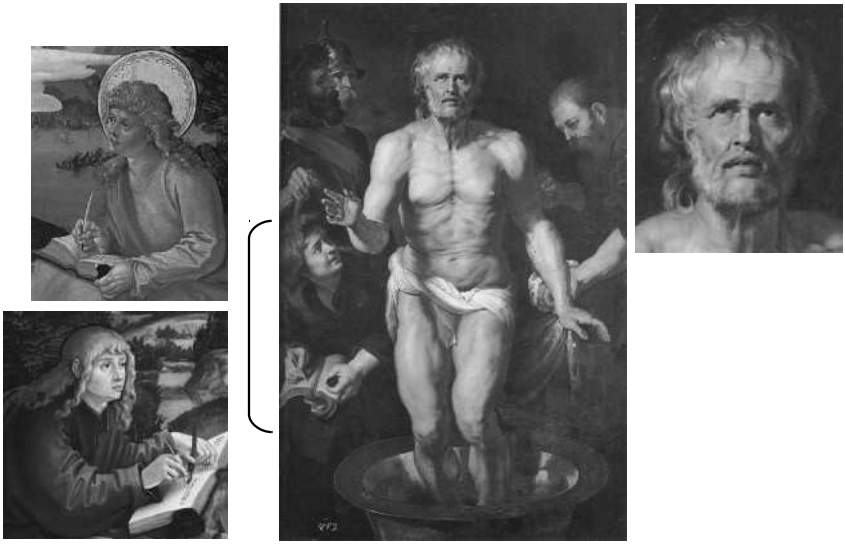
Rembrandt
Jacob abençoando os filhos de José

Entretanto, perseguida por "Pedro" e seus vigários, essa descendência constituía para os humanistas uma messiânica esperança, nomeadamente a de que existiria alguém com o sangue de Cristo, tendo portanto mais autoridade e legitimidade que os corruptos papas e sacro-imperadores.

Esta questão foi abordada por vários artistas livres-pensadores, incluindo Caravaggio, embora tivesse sido Michelangelo quem, mais uma vez, projectou a mais provocadora alusão a essa linhagem, em plena Capela Sistina.

Efectivamente, para se interpretar a arte desse período é necessário atender à sua estrutura predominantemente metafórica e versátil.

Rubens
A morte de Séneca

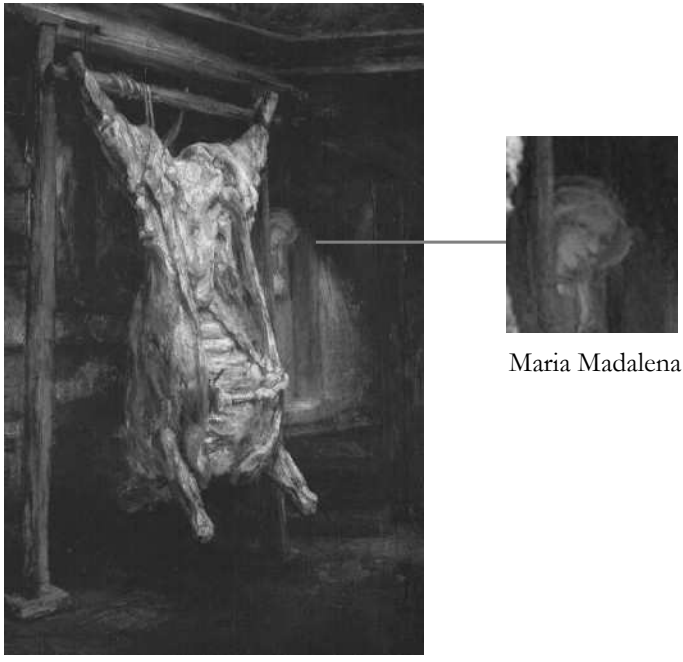


"Séneca" representa Jesus numa simbólica pia baptismal (início da missão, que agora culmina). Também a longa madeixa de cabelo e o escasso vestuário remetem para o Messias na cruz, estando a seu lado um cronista que evoca o evangelista João (o mais jovem dos doze apóstolos).

A cena representa não exactamente uma execução, mas antes o suicídio assistido de Séneca, artifício pelo qual Rubens aborda uma questão teologicamente controversa, nomeadamente a equiparação da morte de Jesus a um suicídio, pois esse destino fora desejado e até procurado, apesar de cumprido pelos soldados romanos.

Tornando a Rembrandt, compreende-se agora melhor o intuito de composições como o *Boi esfolado*, que alude aos tormentos do Messias na coluna e na cruz, bem como à Sua dimensão carnal.

Rembrandt
Boi esfolado



Maria Madalena

Em suma, os diferentes exemplos que foram sendo apresentados reflectem quer a dimensão humana e evolutiva de Cristo, quer o particular dinamismo com que os pintores estruturavam os seus trabalhos, combinando e sobrepondo diferentes níveis de interpretação.

Neste contexto, era comum os próprios artistas serem actores nas respectivas obras, expiando os seus pecados e desejando ascender a um melhor patamar ético e espiritual.

Se alguns deles – como Lucas Cranach ou Matthias Grünewald – denotam uma certa modéstia ao fazerem-se integrar em personagens secundários, já outros não resistiram a transfigurar-se no próprio Cristo, entre o Céu e a Terra.

Leonardo

Rafael

Dürer

2013

Separata 3

O nacionalista e racional Jheronimus Bosch

A Última Ceia de Leonardo e as três camadas

O engenho de Matthias Grünewald

Porquê "Jheronimus" Bosch?

O falso paraíso de Tiziano

O conceito dinâmico de Caravaggio

A Bênção de Rafael